

HÁZAS NIKOLETTA

## Hím vagy nőstény és/vagy hím-nőstény?

A NEMEK POLITIKÁJA ÉS ETIKÁJA MARCEL DUCHAMP FORDÍTOTT  
PISZOÁRJÁBAN

Nem lehet-e, hogy a másik nem mindannyiunk számára az idegen legközelebbi arca? Politikai nézőpontból életbevágóan fontos tehát, hogy megtudjuk, miként ismerzik meg, vagy ellenkezőleg, rejtődik el a nemek különbsége. Mert abban, ahogy a másik nemre nézünk, benne van az a mód, ahogy a másikat általában elgondoljuk.

(Sylviane Agacinski)

Én magamat nem ismerem: ez a szó, hogy Én, ködös, rejtelmes, tragikus, homályt jelent, felvillanó tüzekkel, tompa fájdalom vagy diadalmas öröm. Mások Énje világosan, éles körvonalakban áll előtttem vagy mögöttem, megnagyítva vagy megkicsinyítve az én Énem lencséjén keresztül, de a lencse maga üveg, láthatatlan, önmaga eltűnik, mikor láthatóvá tesz másokat.

(Karinthy Frigyes)

Vannak férfiak, (nagyon kevesen), akik nem félnek a nőiségtől.

(Hélène Cixous)

A feminista diskurzus évtizedről évtizedre bővülő, egyre több tudományterületen (irodalomelmélet, szociológia, művészettörténet, antropológia, politikafilozófia, esztétika stb.) megjelenő elméleti szövegeit, azok összefoglalási kísérleteit, történeti elbeszéléseit vagy archeológiai kutatásait olvasva szembetűnő, hogy a diskurzus folyamatosan *differentiálódik*. A differenciálódás jelensége, mely az utóbbi évtizedek írásaiban különös-képp jellemző, több területen is megfigyelhető. Tetten érhető például a férfi filozófusok és aktivisták egyre gyakoribb részvételében, melynek következtében a feminista diskurzus egyre többször lép túl a *női beszéd* kizárólagosságának tételezésén. Látható továbbá a nők által elgondolt célok, vágyak, érdekek elkülönöződésében, mely csoportidentitások,



1. kép

Sakk performansz a Pasadénai modern művészeti múzeumban, egy 1963-as Duchamp-retrospektív kiállításon, a képen Duchamp és egy ismeretlen meztelen nő, háttérben a Nagy üveggel, fotó: Julian Wasser

egymást erősítő vagy olykor gyengítő szövegek kialakulását eredményezi. Differenciálódik továbbá a szerzők által használt fogalmak hálója is, mely elméleti szempontból szerencsés hozadéknak látszik, mivel lehetővé teszi az itt felmerülő problémák analitikus megközelítését is, ami talán elejét tudja venni a leegyszerűsítő, indulatvezérelt beszédnek, mely a feminista diskurzus körül, és azon belül is, a mai napig igen gyakran tapasztalható.

Jelen tanulmány is e *differenciákhoz* kíván hozzájárulni Marcel Duchamp tán legismeretebb művének, a *Forrás* című piszoárnak gender szempontú elemzésével, mely úgy vélem, a kortárs feminista diskurzus szemzőgéből is használható módon tematizálja

a nemek közötti azonosságok és különbségek kérdéskörét.

Egy olyan férfi szerző művéről van szó, aki pályáját a XX. század tízes éveiben, vagyis épp a szüfrazsett mozgalmak időszakában kezdte, amikor Franciaországban is rendkívüli módon megszorodtak a nők társadalmi egyenlőségét követelő polgárjogi nőmozgalmak és a női érdekképviseleti fórumok, amikor a hírekben – főként a női újságok híreiben – nap mint nap szerepeltek az „első nő, aki...” típusú női hőstörténetek (ALBISTUR–ARMOGATHE 1977: 339–401).

Ugyanakkor olyan *férfi szerzőről* van szó, akinek egyik interpretátora, a Duchamp-értelmezések feminista kritikáját megfogalmazó Amelia Jones azt állítja, hogy miközben Duchamp folyamatos kihívást intézett „a művészi autoritás fallosza” ellen, a hatvanas–hetvenes évektől fogva – paradox módon – a művészetéről szóló művészettörténeti diskurzusban épp ezt az autoritást állítják vissza a Duchamp-értelmezők, akik számára (szexuális preferenciáktól függően) maga „a duchamp-i fallosz” válik a vágy vagy az ödipális ihletettséggű rombolási vágy referenciájává (JONES 1994/2013).

Jóllehet az angolszász Duchamp-recepció gender szempontú olvasata vagy Duchamp apafiguraként való értelmezése valóban nem tűnik alaptalan Duchamp-interpretációnak, tanulmányom nem recepciótörténeti kontextusból indul ki, hanem szoros műértelmezéssel kísérli meg a nemek kérdése felől újraértelmezni Duchamp egyik legtöbbet hivatkozott művét, a *Forrás* című ready-made-et.

Marcel Duchamp (1887–1968) művészettörténészek, esztéták, filozófusok körében jól vagy túl jól ismert szerző, akiről a mai napig íródtak és íródnak tanulmányok és könyvek. De talán épp a túlságos ismertség miatt a szerzők kevés kivételtől eltekintve

vagy figyelmen kívül hagyják a nemek kérdését érintő problémákat, vagy ha érintik is azokat ismert kulturális sémákra hagyatkozva, gyakran átsiklanak a kérdés sajátosan duchamp-i olvasata felett. Tipikus példája mindennek az interpretációk sorát megnyitó André Breton leegyszerűsítő – és kétségtől markánsan férfi nézőpontú – olvasata, aki a főműnek tartott *Nagy üvegről* azt állítja, hogy „a szerelem jelenségének mechanisztikus és cinikus értelmezése” (BRETON 1922/1969)<sup>1</sup>. A Duchamp és a nemek kérdését érintő értelmezések sorában Arturo Swartz (SCHWARTZ 1997) vagy Octavio Paz (PAZ 1990) értelmezései kevésbé leegyszerűsítőek, viszont teljességgel figyelmen kívül hagyják a művek és a korszellem dialógusát. A századvég és a századelő korszellemének kutatását és a nemek kérdését kultúrtörténeti szemszögből érintő Jean Clair<sup>2</sup> (CLAIR 2000) vagy Georges Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN 2008)<sup>3</sup> mélyreható tanulmányai viszont a férfi-nő kérdéskört tematizáló műveket elemezve magukat a feminista mozgalmakat és azok korszellem-alakító hatásait zárják ki látószögükből, mintegy időtlen, örök, változatlan problémának tekintve a nemek viszonyát – melyet Duchamp, úgy tűnik, nagyon is az itt és most (vagyis az ott és akkor) nézőpontjából vizsgált.

Ha nem volnának fenntartásaink a nő és a férfi esszencializáló, és főként a nemeken belüli (például alkati, társadalmi státuszbeli, életkorbeli, teljesítménybeli stb.) különbségeket elfedő szembeállításával, vagy annak ellenkezőjével, a nemi különbségek megkérdőjelezésének univerzalizáló gondolatával, a tárgyalt kérdést előrevetítvén azt mondhatnánk: Marcel Duchamp látszólag olyan *férfi* problémákat mutat be *női* köntösökben, melyeknek kibontásához hasznosnak bizonyul, ha a nemek kérdésében az általa említett *nézőpontváltások elvére* támaszkodunk.<sup>4</sup> Ez szükségessé teszi

1 A szövegrész magyar fordítását lásd CLAIR, Jean (1975): *Marcel Duchamp, avagy a nagy fikció* (fordította Déva Mária). Corvina, Budapest, 13.

2 A könyv egy idevonatkozó fejezetének magyar fordítását lásd: „Duchamp és a századvég” (fordította Simon Vanda). *Enigma*, 2004/39, 25–65.

3 Magyarul: uő: „A lenyomat mint procedura, a Duchamp-i anakronizmusokról”, In uő: *Hasonlóság és érintkezés, a lenyomat archeológiája, anakronizmus és modernsége* (fordította Házas Nikolett – Moldvay Tamás – Seregi Tamás – Z. Varga Zoltán). BKF, Budapest, 113–174.

4 A nézőpontváltás elve, vagy csukló-elv (máskor: Wilson–Lincoln-szisztéma) melyet a *Nagy üveg* alsó és felső – férfi és női – dimenziói közötti mértani középen helyez el Duchamp, arra utal, hogy egy másik nézőpontból ugyanarra a dologra nézve olykor teljesen mást láthatunk. A Wilson–Lincoln-szisztémára vonatkozóan lásd Octavio Paz magyarázatát: „Optikai játék, melyet azok a prizmák idéznek elő, amelyek egyik oldalról Wilsonnak, másik oldalról Lincolnnak mutatják ugyanazt az arcot”, PAZ (1990) 37, továbbá DUCHAMP (1975): „A propos des »ready-mades«”, In uő: *Duchamp du signes. Écrits*, Michel Sanouillet – Elmer Peterson (szerk.). Flammarion, Párizs, 1994, 191–192, itt: 191.

a különbségek és az azonosságok tolerálását is, időnként az azonosságok és különbségek együttes, máskor egymástól elválasztott elgondolását, melynek radikális megtagadása a feminista diskurzus szélsőségei közé tartozik.

Pierre Bourdieu-vel, a feminista diskurzusban is részt vevő szociológussal szólva még azt is mondhatnánk, hogy erre csupán akkor vagyunk képesek, ha *nem félünk* a másik nem *másságától*. A férfidominanciára épülő *kabil berber* társadalmi berendezkedést vizsgálva Bourdieu úgy látta, hogy a „férfiasság” *mint viszonyfogalom* paradox módon konstruálódik, vagyis úgy, hogy „a nemeket rangsoroló világkép intézményesíti, alkotja meg a falloszt, mint a férfiasság jelképét, a férfibecsületet [...], és konstruál a biológiai különbségekből társadalmi lényegükben hierarchizált nemeket” (BOURDIEU 1998: 31). E konstrukció – szerinte – „a többi férfi előtt, az ő számukra konstruálódik a nőiesség ellenében, a nőiessel szemben táplált *félelem* okán, mindenekelőtt belső indíttatásból” (BOURDIEU 1998: 62).

Mivel a nemi különbözőségekről való gondolkodás *locusok* és kontextusok nélküli, általánosító elemzésével fenntartásaink vannak, a kérdést itt helyhez kötöten, Duchamp életművében fogjuk vizsgálni. A nemek politikájának duchamp-i olvasata azért tűnik alkalmasnak gender szempontú elemzésre, mert provokatív módon egyszerre szembesít bennünket az ellentmondásokkal és a bonyolultnak látszó kérdések mögött rejlő megmosolyogtató banalitásokkal. Mint ahogy – s úgy tűnik, az elemzésekben ez nagyon is elsikkad – egyszerre szembesít bennünket a kérdéskör időtlen (mitikus, archaikus) és időhöz kötött (helyi, aktuális, kulturális) olvasataival, s teszi ezáltal a nemek viszonyának kérdését a kultúrakutatás problémájává.

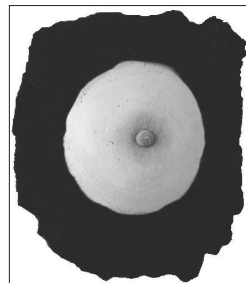
• • •

Ha Duchamp fontosabb műveit végignézzük, nem tűnik túlzásnak azt állítani, hogy a férfi-nő viszony, annak taglalása, variálása, differenciált problematizálása a Duchamp-életmű egyik központi gondolata. Ahhoz, hogy ez a kérdés, majd egy évszázad múltán, a tudományos reflexió tárgyává váljon, szükség volt a feminista diskurzusban kikristályosodott és folyamatosan kikristályosodó fogalmakra és szemléletmódokra. A nemek viszonyát érintő művek közül nem csak azokra a nyilvánvaló, nemi szerveket ábrázoló lenyomatokra gondolhatunk, mint például a női genitáliát vagy melleket megformáló *Nőnemű szőlőlevél* (*Feuille de vigne femelle*, 1950) és az *Érinteni tessék* (*Priere de Toucher*, 1947) című mellformájú plasztika, vagy a *Dárda (mű)tárgy* (*Objet-darde*, 1951) című fallosz. A nemek témája olyan művekben is előkerül, mint a korai festmények és rajzok, a fő műnek tekintett *Nagy üveg* (1915–1923), az *L.H.O.O.Q.* című bajszos Mona Lisa (1919), az *Adva van* (*Étant donnée*) című térinsztalláció (1946–1966), vagy akár az 1963-as kiállításon készült férfi-nő sakk performansz J. Wasser-féle fotója, ahol Duchamp sakkozik egy meztelen nővel, háttérben



2. kép

Női fügefalevél (Feuille de vigne femelle)  
1950, galvanizált gipsz  $9 \times 4 \times 12,5$  cm,  
Párizs, Musée nationale d'art moderne-  
Centre Georges Pompidou



3. kép

Érinteni tessék (Prière de toucher) 1947,  
Gumimell fekete bársonyon kartonra  
erősítve,  $24,5 \times 22,8$  cm, Los Angeles,  
Robert Spazian gyűjteménye

a Nagy üveggel. Filmes munkásságából idetartozik az 1924-es *Ádám-Éva Filmszkeccs*, ahol Duchamp Ádám szerepében jelenik meg. S végül, de nem utolsósorban e művek közé tartozik a XX. század talán legtöbbet kommentált tárgya, a tárgy, amelynek eredetije elveszett, a tárgy, mely a XX. századi művészettörténeti és -elméleti diskurzusban a konceptuális művészet *par excellence* alkotásává vált: a *Forrás* című ready-made (1917).

Amennyiben a *Forrás* című, legtöbbet reprodukált és kommentált ready-made, a megfordított és földre helyezett piszoár értelmezéséhez Duchamp saját ready-made elméletében keresünk támpontot, a modern művészetelméleti fogalomtár szövegre rakódó leple mögött valóban könnyen szem elől téveszthetjük a nemek politikájára vonatkozó utalásokat, melyekről Duchamp a kommentárokból mélyen, ám látványosan hallgat.

A *ready-made-ekről* című 1961-es New York-i előadásában ugyanis a következőket állítja:

„Van valami, amit nyilvánvalóvá szeretnék tenni: a ready-made-ek kiválasztását sohasem irányította esztétikai élvezet. A választás alapja a vizuális érdek nélküliség [indifférence visuelle<sup>5</sup>] elve, ami ugyanakkor a jó vagy a rossz ízlés teljes kizárását jelenti, valójában teljes anesztézia [anesthésie]”. (DUCHAMP 1975/1994: 191)

Valamint: „Egy másik aspektusa a ready-made-nek, hogy nincs benne semmi egyedi [unique].” (DUCHAMP 1975/1994: 192)

5 Az *indifférence* szó közömbösséget, meg nem ítélest, be nem avatkozást, átvitt értelemben „pléhpofát” is jelenthet.



4. kép

Dárda (mű) tárgy (Objet-Darde),  
galvanizált gipsz ólomhuzallal megerősítve,  
20 × 7,5 × 6 cm, Alexina Duchamp  
örökségéből



5. kép

A Nagy üveg avagy Az agglagényei  
által lemeztelenített menyasszony, sőt (Le  
Grand Verre, La mariée mise a nue par ces  
célibataires, même), 1915–1923, dupla üveglap  
acélkeretben, olajfesték, fémhuzal, 272,5 ×  
175,8 cm, Philadelphia Museum of Art

A Nagy üveghez készített jegyzeteket tartalmazó Zöld Dobozban pedig ezt írja:

„Pontosítani a »ready-made-keket« – az eljövendő idő egy pillanatába vetítve őket (azon a napon, azzal a dátummal, abban a percben), »feliratozni a ready-made-et«. A ready-made-et ettől fogva lehet keresni (minden részletével). A fontos tehát ez az időszertintiség, ez a pillanatnyiság, mely olyan, akár a beszéd, mely bármi kapcsán, de pont akkor hangzott el. Egyfajta találkozás. Természetességgel írni fel a ready-made-re a dátumot, az órát, a percet mint információt.” (DUCHAMP 1975/1994: 49)

Duchamp csavaros észjárására jellemzően az iménti szövegrészleteket a fordítva beszélés és a rétegzett jelentésképzés elvei alapján érdemes értelmezni, vagyis nem akadni meg az *esztétikai élvezet*, az *érdeknélküliség*, az *ízlés*, az *egyediség hiánya* kifejezéseken, vagy az „itt és most” gondolon, melyek direkt utalásnak tűnnek művészetelméleti alapfogalmakra. A duchamp-i *affirmatív ironia* elve (HÁZAS 2009: 102–121) alapján úgy tűnik, valójában itt épp annak az állításáról van szó, aminek – látszólag – a tagadása hangzik el. Merthogy miközben nem egyedi és egyszeri tárgyakról van szó, azok nagyon is „itt és most” (vagyis akkor és ott) gondolatokat közvetítenek, s ezáltal rájuk is visszavetül az egyediség és az egyszerűség „aurája”, mely paradox módon a mindenkori és az örökké visszatérő kérdések burkába van csomagolva. (Valahogy úgy, mintha meg lenne fordítva a papír és az ajándék.) Másrészt, miközben a tárgyak – Duchamp bevallása szerint – valamiféle „vizuális érdeknélküliség/közömbösség” elve alapján választódnak, választásuk mögött nagyon is motivált és érdekvezérelt gesztus sejthető. Az *indifférence visuelle* kifejezés második nyelvi rétege ugyanis az *in/différence* szó révén a differenciák, vagyis különbségek kérdésének jelentésmezejét nyitja meg (szó)játékosan, mely burkoltan utal

a hasonlóságok és azonosságok kijelölésének összetettségére.

Ezt az ellentmondásos logikát akkor is jól láthatjuk, ha a *Forrás* című fordított piszoárt nem a Duchamp-recepcióban a kilencvenes évekig domináns, művészettörténeti és/vagy művészetelméleti kontextusban értelmezzük, és nem is abban a művészeti intézményrendszerek kérdését taglaló társadalmi kontextusban, mely a Duchamp-recepció történetében a kilencvenes évektől és főként Bourdieu művészeti mező elmélete óta olyannyira előtérbe került, hanem megmaradunk a nemek kérdésének leszűkített, művekre koncentráló nézőpontjánál (BOURDIEU 2013)<sup>6</sup>.

A nemek kérdése felől nézve a *ready-made*-ek kulcsproblémáinak számító címadás, tárgyválasztás és a tárgy elmozdításának (itt: megfordításának) gesztusa csakúgy, mint az álneves szerzőség, vagy a „Ki beszél?” kérdése ugyanis nagyon is beszédesnek látszik. A továbbiakban e kérdések felől elemezzük a művet.

A cím, *Fontaine*, magyarul forrást, szökőkutat jelent. A szó eredetileg nőnemű, de Duchamp „lefelejt” róla a „la” névelőt, amely a franciában a szavak nemét jelöli. A nemtelenített cím a „mi a forrás?”, „mi a kezdet?”, „mi az eredet?” kérdéseket juttatja eszünkbe, melyeket a logocentrizmus, illetve fallogocentrizmus derridai kritikájára támaszkodó feminista szerzők is központi kérdéseik közé sorolnak.<sup>7</sup>

A megfordított piszoár jelenlétével performatív módon veti fel az eredet kérdését. Mi miből ered, és miből következik? Mi minek a forrása? Mi a tudás forrása? Mi a művészet forrása, eredete? Van-e egyáltalán forrás? Ha van, egyetlen forrás van-e, esetleg kettő, vagy még több? S vajon ha több van, azok dialogikus, illetve dialektikus viszonyban állnak-e egymással? Úgy tűnik, Duchamp fordított piszoárja az eredet kérdését a körkörös forgatás, a körben járó érvelések, vagy ahogy ő nevezi, „patatautológiák” logikájához köti. S a dialógusviszonyt nem belül, a művön



6. kép

Marcel Duchamp és Brogna  
Perlmutter az Ádám-Éva

filmszkeccsben, fotó: Man Ray, 1924,  
11,5 × 8,6 cm, New York, Michael Senft  
gyűjteménye

6 Az elmélet több helyen olvasható, pl. (BOURDIEU 2013), valamint (BOURDIEU 2001).

7 A *fallogocentrizmus* fogalmához Lásd (DERRIDA 1980), valamint Derrida Lacan-értelmezését (DERRIDA 1997: 116–123). A fogalom felhasználásához vö. például (CIXOUS 1997).





7. kép

belüli rendszerben, hanem a mű és a befogadó viszonyában értelmezi.

A tárgyválasztás szintén nem ártatlan gesztus. Olyan tárgyról van szó, melyet eredeti felfüggesztésében csak férfiak használnak, vagyis (valós és nem szimbolikus) fallosszal rendelkező lények, akik képesek célirányosan egy falra függesztett objektumba pisilni. Erre tudvalevőleg a nőnemű lények (alkati, biológiai különbségekből adódóan) nem képesek. No de mi a helyzet akkor, ha a tárgyat levesszük a falról, kihozzuk a férfimosdóból, földre helyezzük, és a csatornacsatlakozástól megfosztjuk, majd bevisszük a galériába, a múzeumba? Ki tud a piszoárba pisilni? Elvben mindenki tud. Férfi, nő, felnőtt, gyerek, öreg. De valójában senki nem fog. Miért?

Az erre vonatkozó válaszokat a Duchamp körüli intézménykritikákból jól ismerhetjük: az, hogy mi, milyen értelemben lesz műalkotás, az társadalmi térben (mezőben) alakul ki, de nem passzív módon, hanem a teret aktívan alakító cselekvők (ágensek) közreműködésével, akik maguk is részei e szociokulturális térnek. Bourdieuvel szólva:

„...[a]z egyszerűen értelemmel és értékkel telített műalkotás tapasztalata egyazon történeti intézmény két oldala közti összhang eredménye: a művelt habitus és a művészeti mező kölcsönösen alapozzák meg egymást: mivel a műalkotás mint olyan, tehát mint értelemmel és értékkel felruházott szimbolikus tárgy csak akkor létezik, akként, ha hallgatólagosan elvárt esztétikai diszpozícióval és tudással bíró nézők fogják fel, így azt mondhatjuk, hogy az esztéta szeme alkotja meg a műalkotást, mint olyat, feltéve, ha nem feledjük, hogy erre csak annyiban képes, amennyiben az maga is műalkotásokkal való, hosszú időn keresztül tartó találkozások terméke.” (BOURDIEU 2001: 97)

De nem lehet-e, *kérdezi a tárgy*, hogy a művelt habitus – mint szexussal rendelkező habitus – értelmezésében a „hallgatólagosan elvárt esztétikai diszpozíció” szexus által is meghatározott? A nemek politikájának szempontjából nézve a kérdés itt ugyanis az, hogy a használatból kiemelt, megfordított, nevesített és nyelvi szinten nemtelenített piszoár szimbolikusán neutralizálta-e a nemek hierarchizált pozícióit.

Duchamp a piszoárt 180 fokkal fordítja el. Nem 90 fokkal, ami vizuálisan az egyenlőség vagy az egyenrangúság pozícióit jelölné ki. A 180 fokos elfordítással úgy tűnik, nem neutralizálja, csak másként polarizálja a nemek viszonyát. Mert itt, a használatból kivont tárgy esetében nem az a kérdés, hogy kinek van és kinek



nincs fallosza, hogy mi a fallosz jelentése, vagy hogy ki tud egy piszoárba pisilni, hanem hogy ki, hogyan fog viszonyulni a tárgyhoz, és hogyan fog értelmezni egy olyan tárgyat, amely számára az ismerősség, a hétköznapi megszokottság vagy az idegenség érzetét kelti. „A képet a néző hozza létre” – véli Duchamp. De melyik, és hogyan? Mindenki másképp? Vajon a férfimosdóban otthonos férfi néző és az ott járatlan női néző értelmezői pozíciója, értelmezői nézőpontja nem eleve meghatározott-e egy ilyen tárgy esetében? A nemi különbségek hangsúlyozása a tárgy kiemelésével tehát úgy tűnik, nem szűnik meg, csak biológiai szintről a tapasztalás, a látás, az értelmezés kulturális terébe kerül át. Látható és láthatatlan viszonyrendszerében, melyben ugyan mindkét nem képviselői előtt ugyanaz a tárgy jelenik meg, ugyanaz a nedvektől, csatornától, hétköznapi használattól megfosztott piszoár, de a jelentések tulajdonításában itt nagyon is fontosak lesznek a biológiai különbségeken alapuló tapasztalati különbségek, amelyek gender szempontokat csempésznek értelmezésébe. Valójában, úgy tűnik, a fordított piszoár azt a paradoxont világítja meg és emeli a műértelmezés kontextusába, amelyet a biológiai és a társadalmi nemi különbségek paradox viszonyának tárgyalásakor Pierre Bourdieu a *doxa paradoxonának* nevez. (BOURDIEU 1998: 9–31) Csakhogy Duchamp a biológiai és a társadalmi nem eldönthetetlen és ellentmondásos, hatalmi hierarchiákat is megalapozó viszonyrendszerét próbaképpen visszavetíti az értelmezők oldalára. S egy olyan időpillanatban teszi ezt – mint ahogy azt már korábban is említettük –, amikor a női szerzők és értelmezők számára lehetővé válik, hogy alakítsák a kulturális tereket.

A piszoár értelmezéséhez így hozzáadódik az értelmezés és a vágy, az értelmezés és az erotika viszonya is. A barthes-i szövegerotika gondolata (BARTHES 1996: 75–116) itt úgy tűnik, mű-, illetve tárgyerotikaként jelenik meg, s ezúttal megint csak a különbségek, a nemi preferenciák és vágyak – az eltérő elvárási horizontok – különbségének függvényében. A tárgy itt – Duchamp kifejezésével élve – akárcsak a *Nagy üveg*, olyan értelmezői „öntőforma”, melynek feladatként vállalt értelmezése a biológiai és a társadalmi nemi identitással kapcsolatos kérdések tisztázására provokálja a nézőt.

„Mi a jelentésadás? Az érzékileg létrehozott értelem” – mondja Barthes (BARTHES 1996: 112). S az öröm, a szöveg öröme, melyet az olvasó ember hoz létre, aki örömet lel a szövegben, miközben – akár Monsieur Teste – „megszünteti magában a korlátokat, az osztályokat, a kizáró ítéleteket, nem szinkretizmusból, hanem egyszerűen csak azért, hogy megszabaduljon az ösereg kísértettől: a logikai ellentmondástól [...]”. (BARTHES 1996: 75) De vajon nem ez, a műben, a műértelmezésben örömet lelő barthesi ellenhős, a társadalmon kívüli, a logikai ellentmondásokon, a paradoxonokon meg nem akadó értelmező/olvasó az, aki Duchamp műveit érzékileg (is) értelmezi?

A hiányzó, ám hiányában jelen lévő férfi nemi szervre, (a konkrét és a szimbolikus) falloszra irányuló vágy s az azt körüllegő erotikus képzelet értelmezésben

játszott szerepe egy ennyire direkt szexista mű esetében ugyanis – biológiai okból – sokak számára nehezen kiiktatható. Főként, hogy a csábítás, a kacérság logikájának eltakarás-feltárás játékában itt maga a férfi nemi szerv vesz részt. A fallosz hiányzó jelenléte és jelen lévő hiánya. Mielőtt tehát elfogadjuk Amelia Jones vádját, miszerint a posztmodern korszakbéli műértelmezők „a posztmodern autoritásnak a falloszává”, a „posztmodernizmus atyjává” tették Duchamp-t, talán nem felesleges számolnunk azzal a valójában banálisnak tűnő ténnyel, hogy a vágy és a hiány dinamikája mennyire egymásra utalt dinamika, olyan kölcsönösség, mely a *Forrás* című mű értelmezéseiben meghatározó. Ráadásul erőteljesen bevonja az értelmezésbe a szexuális preferenciákból adódó hasonlóságokat és különbségeket.

S mindemellett persze nem elhanyagolható tény, hogy itt egy olyan tárgy esetében merül fel a vágy kérdése, mely – bár voltak ilyen jellegű kísérletek a Duchamp-recepcióban is – szépnak vagy akár rútnak aligha nevezhető. Az azonosságok és különbségek kérdéskörét előszeretettel problematizáló Duchamp e művével, úgy tűnik tehát, hogy a falloszra irányuló vágy (birtoklási/azonosulási/rombolási vágy) egyénenként is, nemenként is eltérő azonosságainak és különbözőségeinek kérdését állítja az értelmezés tereibe. S itt megint egy további réteg, megint egy belső ellentmondás: a nemek különbsége és az erotikus orientációk különbsége áll egymással szemben. Azonosságok és másságok nehezen kijelölhető, egymásba csúszó, rétegzett halmazai rajzolódnak ki az egyértelműnek látszó nemi különbségek és azonosságok tereiben. Mert hát ki kreált, kik kreáltak Duchamp-ból mítoszt? Csak a női nézők? Csak a vágy? De melyik vágy? Kinek a vágya? Ki haragszik e vágy miatt, s ki örül annak? Ki fél attól és ki vágyik e vágyott pozícióra? Ki kinek a falloszát, vagy freudi terminussal, péniszét irigyl? Megannyi, a feminista diskurzusban is, ma is jelen lévő, óvatosan érintett, a tabuknak kijáró óvatossággal kezelt problémakör, mely – a Duchamp-értelmezések kánona felől szemmel láthatóan – bekerült a bábeli zűrzavarba. Abba a női megnyilatkozások egyre gyakoribb jelenlététől és nyelvekbe, kultúrákba íródásaitól még inkább differenciálódó diskurzusba, melyben a – legalábbis látszólag – fétisek ellen fellépő duchamp-i ready-made-ek maguk is az értelmezők fétistárgyai lettek. Szakrális karakterük talán épp annak köszönhető, hogy az értelmezés, a kulturális tudás tereibe bevonják vagy inkább újra bevonják a tudás, az értelmezés azon területeit, melyeket a fallogocentrikusnak nevezett diskurzusok kirekesztettek, vagy egyszerűen csak vakfoltként elsiklottak felettük. Olyan fétistárgyak ezek a ready-made-ek, amelyeket elfogadni vagy elutasítani lehet, de a XX. századi művészeti, művészetelméleti vagy utóbb művészetszociológiai diskurzusból, értelmezéseikkel együtt, kitörölni és meg nem történtté tenni már nem. A leginkább fétissé vált *Forrás* című ready-made értelmezéstörténete valójában épp azzal az elvi szinteken is ismerős kérdéssel szembesít bennünket, amely a feminizmus és a nemi szerepek körüli közbeszédben oly sok félreértést, oly sok indulatot generál: mit kezdjünk az „ősöreg

ellentmondásokkal”, tudjuk-e, akarjuk-e összeegyeztetni – mint Monsieur Teste – az összeegyeztethetlenség hírében álló (valós és/vagy látszólagos) ellentmondásokat? Tudjuk-e, akarjuk-e az azonosságokat és a másságokat is elgondolni, és újra és újra, az adott kontextusban, az értelemadáshoz szükséges mértékben újra és újra elgondolni, a kényelmi zónákból (pl. nemek szerinti hatalmi pozíciókból) kilépve meglátni?

Végül, a szerzőség kérdését is érdemesnek tűnik Duchamp *Forrás* című *ready-made*-jében *gender* szempontból újraolvasni. Tudvalévő, hogy Duchamp művei szignálására előszeretettel használt mindenféle álneveket, melyek között egyaránt voltak férfi- és női nevek is, és melyek közül a legismertebb *Rose Sélavy* volt, akiből Duchamp valóságos alteregót kreált.

A piszoáron viszont egy arctalan, ismeretlen név: *R. Mutt* aláírás szerepel. A Duchamp-értelmezések kánonában – ahogy az Janis Mink Taschen-sorozatban is megjelent átfogó Duchamp-monográfiájában is olvasható (MINK 1994: 63–67), az *R. Mutt* név a piszoár megvásárlásának helyszínéhez kötődik. E szerint a vélekedés szerint a 118. sugárúton lévő New York-i szaniterüzlet tulajdonosáról, J. L. Mott Iron Worksnek vezték. Mink azt is hozzáteszi, hogy a *Richard* név a gazdagságra utal.

Ha Aby Warburg, látszólag *ad hoc* jellegű forráskutatásokra (pl. házassági levelek, születési anyakönyvek stb.) támaszkodó kontextusfeltáró ikonológiai módszerét az internet kontextusában alkalmazzuk, láthatjuk, hogy erről a bizonyos Mottról és családjáról sok adat kering a világhálón. Ez a bizonyos első Jordan Lowrence Mutt (született 1799), akinek volt több ugyanilyen nevű utódja, a jelek szerint bár gazdag üzletember volt, sem Richard nem volt, sem Mutt nem volt. Az utódok között állítólag volt egy szintén J. L. Mutt nevű fiú utód (1881–1931), Duchamp kortársa, aki író volt. De mindez, úgy vélem, nem feltétlenül segít bennünket az értelmezésben. Hacsak nem a Mott család történetében fontos kép, mely valóban figyelemre méltó, és tán ide vonatkoztatható *A haladás emberei* (*Men of Progress*) című festmény, melynek másolata a Nemzeti Portré Galériában, Washington D. C.-ben található. A festményt egy *Christian Schussele* nevű festő festette és az egyik J. L. Mutt megbízására készült Mottról és 18 másik fontos férfiról 1857-ben.<sup>8</sup>

Bár semmiféle kanonizált és ellenőrizhető adat nem áll rendelkezésünkre azzal kapcsolatban, hogy Duchamp látta-e a képet és ismerte-e a Mott család történetét, annyi mindenképpen szembeűnő, hogy a *Haladás emberei* című képen, melyen *csak és kizárólag* férfiak vannak, a fő helyen ülő (balról 8.) J. L. Mott kísértetiesen hasonlít Marcel Duchamp-ra, s hogy a kép emlékeztet Duchamp egy 1918-as autobiografikus festményére, a *Tu m' (Te engem)* címűre. Az 1918-as festmény hasonló tematikával,

8 Lásd J. L. Mutt Iron Works ([http://en.wikipedia.org/wiki/J.\\_L.\\_Mott\\_Iron\\_Works](http://en.wikipedia.org/wiki/J._L._Mott_Iron_Works), letöltés dátuma, 2013. augusztus 16.); A Men in Progress című képről vö. (<http://www.npg.si.edu/edu/brush/guide/unit2/progress.html>, letöltés dátuma, 2013. augusztus 16.)

hasonló narratív struktúrával bír. Ám míg az előbbi véresen komolyan állítja a haladás gondolatát, az utóbbi ironizál rajta. S míg az előbbi férfitől férfig gondolja el a tudás átadását, utóbbi mindezt kérdőjelek közé teszi. Az egybeesés persze lehet véletlen, s a Mink-féle értelmezés lehet zsákutca, a Duchamp-képet inspirálhatta bármely, a haladás tematikáját feldolgozó futurista festmény is.

Egy másik, némiképp ellenőrizhetőbb, a Mott álnévvel, és a *Forrás* című mű keletkezéstörténetével összefüggő értelmezés Duchamp és Suzanne nevű nővére levelezését veszi alapul. Duchamp egy levélben azt írja, hogy egy barátnője küldte neki ajándékba a porcelán vizeldét szobor gyanánt, aki felvette a Richard Mutt álnevet. Az iménti szálát felfedő Irene Gammel szerint lehetséges, hogy a barátnő a New York-i dada ismert nőfigurája Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven vagy esetleg Louise Norton, aki cikket írt a piszoárról a *Blind Man* című lapban, ahol a *Forrás* Alfred Stieglitz által készített fotója először megjelent, mint a *Függetlenek tárlatán* visszautasított alkotás (GAMMEL 2002: 224–225).

Bárkire, és bármire is utal Duchamp a nővérenek írott levélben – akibe Duchamp egyes értelmezők szerint szerelmes volt – az mindenképpen szembetűnő, hogy a piszoár keletkezéséhez *egy férfi-nő szerepcsere* történetet kapcsol. Egy olyan, a piszoár elforgatásával is „elbeszél” szerepcserét, mely a *Forrás* keletkezését követő évektől központi jelentőségűvé válik Duchamp munkáiban, ahogy azt a bajuszos és megborotvált *Mona Liza* vagy *Rose Sélavy*, a női alteregó esete is mutatja. S mindezt abban az időben, az első világháború éveiben teszi Duchamp, amikor női szerző még nem nagyon tudott önálló alkotóként nevet szerezni magának a képzőművészet közegében.

Az „R. Mutt” felirat ugyanakkor, miként a legtöbb *ready-made* felirata szimpla szójátékként is értelmezhető. Ahogy *Rose Sélavy* nevében „Érosz/Rózsa ilyen az élet” vagy a női és férfi „féltekét” kettéosztott nagy üveg címében (*La Mariée mise a nu par ces célibataires, même*) Duchamp saját keresztneve, *Mar-cel* van elrejtve, a legenda 1912-es müncheni utazás után keletkezett *Forrás* című *ready-made* feliratából a Mutti/Mutter (vagyis az anyu/anya) szavakat is kiolvashatjuk, mely Janis Mink értelmezésével együtt a „Rich Mutt(er)”, vagyis a „gazdag anya” jelentését közvetít. Vagy Freud 1910-es, a *Mona Lisa* portréját is elemző Leonardo-tanulmányával együtt olvasva (FREUD 1982: 253–327) akár a „sokat érő anyára”, a *Mona Lisa*-portréra is utalhat, melynek nevében – Jean Clair szerint – olaszul a Madonna kicsinyítő képzős alakja (*Monna*) olvasható, mely észak-olaszországi dialektusban (*mona*) magát a női nemi szervet jelenti, míg a *lisa*, mely a *liso* nőnemű alakja, borotvált nemi szervet jelent.

A szójátékokban persze, ahogy Duchamp maga is hangsúlyozza, az a sajátos, hogy az értelem mindig lebegtetett:

„A szavakat poétikai értelemben kedvelem. A szójátékok számomra olyanok, akár a rímek [...] nem csupán a közlés eszközei. Tudja, a szójátékokat mindig a szellemesség

kevésbé színvonalas formájának tekintették. De én ihletforrásnak tekintem őket, a különböző szavak találkozásakor létrejövő váratlan jelentések miatt. Ez számomra a végtelen öröm mezeje. És mindig kéznél van. Előfordul, hogy akár négy vagy öt jelentésszint is előtűnik.” (DUCHAMP–KUH 1962: 83).

A *szerzőség* kérdése kapcsán is szembetűnő ellentmondásba ütközünk, mely a „ki beszél?” kérdés látszólagos bizonytalansága, és az életműben előkészített és a recepcióban megkonstruált nagyon karakteres, maszkulin szerzőfigura között feszül, akit androgün identitásjátékai, és szembetűnő nárcizmusa ellenére is szimbolikus férfifigurává változtattak az értelmezők. És talán nem is apafigurává, ahogy Amelia Jones állítja, hanem inkább egy kívülálló Don Juan-figurává, egy *férfimítosz*sá, aki – a mítosz szerint legalábbis – nem fél a nőktől, a *nőiségtől*, mert nem fél a *másságtól*, a különbözőségektől, az ellentmondásoktól, a változásoktól, aki – ezen perspektívából nézve – valójában nagyon is hasonlít arra, az ellenmondások felett átnéző *anti-hős*re, akiről Roland Barthes beszél *A szöveg öröme*ben. De vajon *hős* és *anti-hős*, *művész* és *anti-művész* nem úgy viszonyulnak-e egymáshoz, mint a nagy üveg mértani közepén elhelyezett, a nézőpontváltás elvét szimbolizáló Wilson–Lincoln-szisztéma?

• • •

Összefoglalva, tanulmányomban abból a feltevésből indultam ki, hogy Marcel Duchamp 1910-es évekre keltezett ready-made-jei és sok más későbbi műve olyan kérdéseket vetnek fel, melyek a feminista diskurzusban máig időszerűek, és amelyek fölött igen sokáig elsiklottak a Duchamp-recepció szerzői. Azt állítottam, hogy a konceptuális életműben központi probléma a nemek viszonyának taglalása, s hogy Duchamp műveinek nagy része, bár látszólag durván és provokatívan szexista mű, számos olyan szubtilis problémát feszeget vizuális módon, melyek végiggondolása megtermékenyítő módon járulhat hozzá a kortárs gender diskurzus fogalmi, gondolati differenciálásához, és tán ahhoz a feminista diskurzus hozományaként kialakult, férfikutatásoknak (mens’ studies) nevezett új kutatási területhez is, melynek egyes alapfogalmai különösen alkalmasnak tűnnek a Duchamp-recepció történetében, vagy más karakteres férfi szerzők fogadtatás-történetében való vizsgálatra.

Duchamp férfi–nő viszonyokat tematizáló művei, mint láthattuk a *Forrás* című megfordított ready-made példájából is, provokatív módon egyszerre szembesítenek bennünket a nemi különbségek kérdéskörének ellentmondásaival, valamint a bonyolultnak látszó problémák mögött rejlő, megmosolyogtató banalitásokkal. Mint ahogy egyszerre vetik fel a problémakör időtlen (mitikus, archaikus) és időhöz kötött (helyi, aktuális, kulturális) jelentéseit, s teszik ezáltal a nemek viszonyának kérdését a kortárs kultúrakutatás problémájává. Olyan problémává, melynek megértéséhez, értelmezéséhez elkerülhetetlen a Duchamp által az életműbe beépített értelmezői elv,

a nézőpontváltások elvének alkalmazása. Mely ugyanakkor nem csupán a másik nem nézőpontjának a meglátását jelenti – ahogy azt a feminista diskurzust differenciák nélkül kezelő értelmezők teszik –, hanem a nemek közötti és a nemeken belüli, vagyis egyének közötti különbségek és azonosságok meglátását, megértését is feltételezi.

Említést tettünk a nézőpontváltások elvéről, a nézőpontok differenciálásának gondolatáról, mely a Duchamp-értelmezések egyik tipikus csapdája. A nézőpontok végtelen differenciálása ugyanis szélsőséges relativizmust eredményezhet egy olyan térben, ahol hiányzik az „én beszélek” alanyiséga, a tekintet és az állásfoglalás nyíltságának a lehetősége, illetve az állásfoglalás felvállalásának aktusa. Vagy a másik oldalról – de erről sok szó esik e kontextusban is – hiányzik a másik tisztelete, hangjának meghallása, másságának tolerálása, megértése, elfogadása, csak rá jellemző egyediségének megértése, személyes, egyénített tereinek tiszteletben tartása. A nézőpontváltás elve szemfényvesztésnek tűnhet ott, ahol nincs belátás, a korábbi pozíciók, a tévedések belátása, ahol törlődnek a lábnyomok, a lenyomatok, a kimondott vagy leírt szavak. Hasonlóképpen, ahol nincs összefüggés szavak és cselekedetek között, ahol az ambivalenciák magát a beszélő és cselekvő szubjektumot fragmentálják oly módon, hogy eleve lehetetlenné válik számára az „én beszélek”, vagy csoportidentitás esetén a „mi beszélünk” pozíció – valós és nem vélt differenciákon alapuló – kijelölésének lehetősége.

A nézőpontváltás elve tehát, mint látható, *politika és etika*<sup>9</sup> kérdésköreit mozgósítja, újra és újra szembesítve bennünket azzal, hogy e két terület egymásra vonatkozása és a változó körülmények közötti újragondolása folyamatos feladat, mely a feminista mozgalmak kitörölhetetlen következményeként különösképpen aktuálisnak látszik.

A nézőpontváltás elvének megértése és differenciált alkalmazása azért is tűnik fontosnak a feminista diskurzusban, mert olyan kérdésekkel szembesít bennünket, amelyeknek tisztázatlansága gyakran félrevezeti magukat a feminista szerzőket is. Ilyen kérdések például: mit értünk a másikon? A másik mindig a nő? A férfi – mai nézőpontból újraértelmezve – nem lehet másik? (Vagy akár még nem nő és nem férfi, mint a gyermek nem lehet-e másik?) Vagy, a kérdés belső nézőpontból: a másikat vajon az énen kívül vagy az énen belül tekintjük: a másik önmagam másikja vagy a másik másikja? Mivel szemben definiáljuk a másikat? Milyen differenciák alapján?

Vagy másfelől – ahogy erre a tanulmányban is kitértünk – mely nézőpontból, mely nézőpontokból tekintünk a nemek viszonyrendszerében a hasonlóságok és az

9 A *politikát* itt nemcsak „a polisz ügyeivel való foglalkozásként”, hanem a nyers érdekérvényesítés terepeként is értem, az *etikát* pedig elsődlegesen nem normatív tudományterületként, hanem olyan dilemmák kontextuális megfogalmazásának és elemzésének területeként, ahol felmerülhet bennünk a „mi a jó?”, illetve a „biztosan rendben van-e ez így?” lelkiismereti kérdése.



azonosságok kérdésére? Tudjuk-e azokat egyszerre időtlen (mitikus/archaikus, princípiumokra hivatkozó) és jelenkori (lokalizált, kulturálisan meghatározott, gender) szempontok alapján tekinteni? Tudjuk-e és/vagy – pragmatikus értelemben – akarjuk-e?

• • •

Mindezen kérdések pedig olyan dilemmához vezetnek bennünket, mely jelen tanulmány nem titkolt dilemmája: lehet-e egyáltalán a nemek politikáját csupán politikai kérdésnek tekinteni, vagy akár egy másik végletbe átesve, csupán a másik jelenlétét figyelembe vevő etikai kérdésre szűkíteni? Mert amennyiben a feminizmust egyfelől olyan politikai ügynek tekintjük, amely az emberi szabadságjogaiktól megfosztott nők érdekeit (társadalmi igazságosság, esélyegyenlőség, egyenlő bánásmód stb.) képviseli, vagy másfelől, olyan diszkurzív térnek (vö. feminista diskurzus), melyben a kérdés elméleti, filozófiai, politikafilozófiai problémái tisztázódnak, s az ehhez szükséges fogalmak kidolgozódnak, vajon a feminizmus nem eleve már – a társadalom nem csupán egy részét érintő és nem normatív értelemben felfogott – *etikai kérdés is* egyben?

## Irodalomjegyzék

- AGACINSKI, Sylviane (1998): *Politique des sexes*. Seuil, Párizs.
- ALBISTUR, Maïté – ARMOGATHE, Daniel (1977): *Histoire du féminisme en France du Moyen Age à nos jours*. Éditions des femmes, Párizs. 339–401.
- BARTHES, Roland (1996): A szöveg öröme. Ford. Mihancsik Zsófia. In Roland Barthes: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti tanulmányok*. Szerk. Babarczy Eszer. Osiris, Budapest. 1996, 75–116.
- BOURDIEU, Pierre (1998): *Férfiuralom*. (N. Kiss Zsuzsa ford.) Napvilág, Budapest.
- BOURDIEU, Pierre (2001): A tiszta esztétika történeti genezise, In Házás Nikoletta (szerk.): *Változó művészetfogalom*. Kijárat, Budapest. 95–107.
- BOURDIEU, Pierre (2013): *A művészet szabályai: az irodalmi mező genezise és struktúrája*. (Seregi Tamás ford.) BKF, Budapest.
- BRETON, André (1922/1969): *Les pas perdus*. Gallimard, Párizs.
- CIXOUS, Hélène (1997): A medúza nevetése. (Kádár Krisztina ford.) In Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor sk. – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv II*. JATE Irodalomelméleti csoport, Szeged. 357–381.
- CLAIR, Jean (2000): *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Gallimard, Párizs.
- DERRIDA, Jacques (1980): *La carte postale*. Flammarion, Párizs. 505–510.

- DERRIDA, Jacques (1997): Az igazság postása. (Gyimesi Tímea ford.) In Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor sk. – Odorics Ferenc (szerk): *Testes könyv II.* JATE Irodalomelméleti csoport, Szeged. 41–140.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008): L’empreinte comme procédure, sur l’anachronisme duchampien. In uő: *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte.* Minuit, Párizs. 175–298.
- DUCHAMP, Marcel (1975/1994): A propos des „ready-mades”. In Sanouillet-Peterson (szerk.): *Duchamp du signes, Écrits.* Flammarion, Párizs.
- DUCHAMP, Marcel – KUH, Katherine (1962): *The Artist’s Voice, Talks with Seventeen Artists.* New York, Harper and Row.
- FREUD, Sigmund (1982): Leonardo da Vinci egy gyerekkori emléke. (Vikár György ford.) In Sigmund Freud: *Esszék.* Gondolat, Budapest. 253–327.
- GAMMEL, Irene (2002): *Baroness Elsa: Gender, Dada and Everyday Modernity.* MIT Press, Cambridge. 224–225.
- HÁZAS, Nikolett (2009): *A dobozba zárt gondolat.* Harmattan, Budapest.
- JONES, Amelia (1994/2013): *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp.* Cambridge, Cambridge University Press. Valamint uő: *The Duchampian Phallus.* <http://blogs.walkerart.org/visualarts/2012/07/30/amelia-jones-on-marcel-duchamp> (Letöltés dátuma: 2013. március 15.)
- KARINTHY Frigyes (1978): Én és énke. In uő: *Jelbeszéd.* Szépirodalmi, Budapest (1. kötet). 496–501.
- MINK, Janis (1994): *Marcel Duchamp (1887–1968). Art as anti-art.* Taschen, Köln.
- PAZ, Octavio (1990): *Meztelen jelenés.* (Somlyó György és Csuday Csaba ford.) Helikon, Budapest.
- SCHWARTZ, Arturo (1997): *The Complete Works of Marcel Duchamp* (2 kötet). Thames and Hudson, London.